

Intervista a Luigi Maio

a cura di Anna Mola

Abstract

Luigi Maio è attore, compositore, autore e regista, ma soprattutto è il “musicattore”.

La sua passione per la recitazione e il teatro nasce in lui da piccolissimo: «ero un bambino logorroico – mi confessa all’inizio del nostro incontro – e i miei genitori, per salvarsi da questa “babele di parole” mi regalarono una cassetta dell’*Histoire du soldat* di Stravinskij, che mi lasciò senza parole, stimolando la mia fantasia come mai nulla era riuscito prima; ho visto anche la rappresentazione teatrale, ma mi ha deluso moltissimo per la netta separazione di parti recitate e suonate, mancava di continuità, così deciso che l’avrei messo in scena a modo mio». Da quel momento a oggi è trascorsa una carriera, che in parte è ripercorsa nell’intervista, composta da tanti spettacoli, fatiche, premi e riconoscimenti. La notevole poliedricità dell’attore e la sua capacità di spaziare tra i vari campi del sapere gli hanno permesso di esprimere, durante il nostro dialogo, la sua concezione dell’arte di recitare e del senso di questa nella contemporaneità, della sua opinione sul “bello”, fino ad arrivare ad argomenti prettamente filosofici come il rapporto tra estetica ed etica e la definizione e rappresentazione del male e della figura del diavolo, da Luigi così spesso interpretata.

Luigi Maio, genovese di nascita, attore per vocazione, musicista per formazione da Conservatorio e architetto mancato, incontra il suo “metiere” a 7 anni, quando ascolta per la prima volta l’*Histoire du soldat* di Igor Stravinskij e Charles-Ferdinand Ramuz, ne rimane profondamente colpito, ma altrettanto deluso, assistendo all’adattamento teatrale; decide così di ritradurre l’opera e di metterla in scena a modo suo, così debutta nel ‘93 al Teatro Regio di Torino, nel triplice ruolo di soldato, diavolo e narratore. Essa è parte della “trilogia futurista”, composta da quella, *Vespe d’artificio* (ispirata a *Fuochi d’artificio*, sempre di Stravinskij; il titolo deriva da una battuta sui Futuristi, definiti fastidiosi e vivaci “punzecchiatori”) e *Façade* (con testi di Sitwell e musiche di Walton, un antesignano del rap dei primi del Novecento). Queste opere gli sono valse il premio “Arte e Cultura Ettore Petrolini”, ri-

cevuto nel 2002, e il “Premio della Critica Teatrale” 2004/2005. Maio è ritenuto il reinventore del Teatro Musicale da Camera, nonché il creatore del “Teatro Sinfonico”, espressione inventata da lui, come il termine “Musicattore”, con il quale ama definirsi e che sarà oggetto di domande nell’intervista. Il suo smisurato amore per la musica, inoltre, è evidente già nei titoli dei suoi spettacoli più importanti; ricordiamo: *In viaggio con Rossini*, divertente opera buffa da camera, in cui Maio interpreta il grande compositore che però impazzisce e assume l’identità dei suoi antagonisti ascoltando le loro musiche; *Un Peer Gynt* “peer” archi, in cui riadatta il testo omonimo di Ibsen e *La camera magica di Don Giovanni*, di cui parleremo diffusamente.

Elencare i teatri che lo hanno visto protagonista risulterebbe lungo, come gli ensemble, le orchestre che lo hanno affiancato sul palco: dal “Piccolo” di Milano all’“Argentina” di Roma, da “I Solisti della Scala”, al “Gruppo Hyperion” alla “Roma Sinfonietta”. Altrettanto impegnativo sarebbe nominare tutti i direttori d’orchestra con cui ha collaborato, tra cui ci sono: Marcello Rota, Julius Kalmar e Carlo Boccadoro.

Caratteristica fondamentale del suo modo di fare teatro è l’integrazione fra musica (rigorosamente eseguita dal vivo) e parola, che non si esaurisce nel trasformismo scenico, ma che è espressione della sua poliedricità nonché della sua passione per la cultura a 360 gradi, la quale investe vari campi del sapere piuttosto che specificarsi su uno solo. Altro aspetto emblematico dei suoi lavori è il costante “rapporto” e interpretazione del diavolo, inteso anche in senso lato: nel senso di doppio – l’attore rappresenta qualcuno che è “altro” da lui, per cui si “sdoppia”; nel caso di Luigi Maio, si triplica o anche più – nel senso di *diabolus* che non è *daimon*, che vive di contraddizioni e di divisioni, che è portatore di luce (Lucifero), ma al tempo stesso la odia (Mefistofele); che è cinico e crudele, ma può anche risultare divertente quando si fa portavoce, come nei racconti di Singer, delle meschinità che accomunano tutti gli esseri umani, tanto da sembrarci un “povero

diavolo”; tanto drammatico quanto comico, in poche parole. Una figura creativa, poliedrica, un po’ come il mio intervistato...

Luigi Maio ha saputo portare i suoi spettacoli davanti a un pubblico variegatissimo, composto da anziani, adulti, fino ai più piccoli, per i quali l’attore ha sempre nutrito un affetto particolare: i bambini, per lui, hanno una capacità molto diretta di approcciarsi al mondo, selezionando quello che colpisce il loro interesse immediato e “tenendo da parte” ciò che non comprendono. L’impegno costante verso i piccoli e la capacità di farsi ascoltare da loro gli hanno permesso di diventare, nel 2004, ambasciatore Unicef.

L’hanno chiamato “istrionico”, “mattatore”, “trascinante”, ma forse la definizione che meglio gli calza è del critico Marcello Tosi: “Maio, uno e centomila”.

Innanzitutto ti chiederei di parlarci un po’ in generale del tuo lavoro e del significato per te della parola “attore”.

Comincerei col dire che ho reinventato il “teatro da camera” e il “teatro sinfonico”, a seconda del tipo di orchestra che mi accompagna e che costituisce parte integrante dei miei spettacoli.

La composizione di un mio spettacolo avviene in questo modo: generalmente compongo di persona la musica oppure arrangio quelle di grandi autori, poi scrivo o traduco il testo, quindi la sceneggiatura, curo la regia e, infine, ovviamente recito, di solito da solo, raramente mi accompagnano altri attori. Ciò che mi interessa è la trasversalità, interdisciplinarietà, l’amalgamare parole, gesti e note, dunque copione e partitura. Sono molto attento, per questo, alla musicalità delle parole. A questo proposito, è stato creato per me il termine – che ho depositato alla Siae – “Musicattore”. Il punto essenziale è che sono un artista poliedrico (vedi motto), in senso rinascimentale-umanista: penso che il me-

stiere dell'attore, per eccellenza, sia quello in cui occorre una cultura a tutto tondo, che spazia dalla filosofia, alle arti, alle scienze.

Che tipo di pubblico viene ai tuoi spettacoli?

La trasversalità di me come attore si rispecchia in una trasversalità di pubblico: le mie rappresentazioni sono seguite dal bambino di 4 anni al giovane di 93, in esse trovano spazio, infatti, sia la musica classica che quella leggera; la tradizione del teatro classico (in testi tradotti) è “rivista” attraverso battute che richiamano la contemporaneità.

Approfitto della domanda per sottolineare che mi piace definire gli spettatori come una “élite estesa”, un apparente ossimoro: apparente perché non voglio dire che i miei spettacoli sono rivolti a “pochi eletti”, ma che credo nel pubblico critico, colto, ben informato, aperto di vedute. Credo nel pubblico di qualità, in poche parole, non nella massa, che assiste a partecipa alla “mercificazione” dell’arte. L’unica commerciabilità della cultura che posso intendere è nel senso di un approccio ludico alla materia.

Rimanendo sul tema dell’“attore”: Diderot, ne *Il paradosso sull’attore* esprime la tesi per cui colui che recita non deve imitare ma creare stati d’animo, ciò implica la conseguenza paradossale – per l’appunto – che un eccessivo slancio emotivo produrrebbe artificiosità nell’agire, mentre una studiata razionalità dà naturalezza alla recitazione. Tu riscontri questo paradosso nel tuo “lavoro”?

Io sul palco sono me stesso e nella vita sono il musicattore, per me è difficile distinguermi tra persona e personaggio; certo nella recitazione c’è una serie di tecniche da imparare, o da inventare, per dare serietà e professionalità a ciò che si fa. Andando più nello specifico, posso dire che, in un’opera come *l’Histoire du soldat*, sono pirandelliano come attore, brechtiano come soldato (prendo le distanze) e stanislavskijano come diavolo. Le mie rappresentazioni sono il risultato di studio, preparazione tecnica, ricerca di espedienti per coinvolgere il pubblico; non

sono mai una cosa sola, per questo potrei parlare di una “emozione controllata”, funzionale alla messa in scena e alla comunicazione dello stato d’animo del personaggio interpretato.

Hai citato Brecht, vorrei parlarti una riflessione che ho letto poco tempo fa nel libro *La camera chiara* di Roland Barthes: l’autore riporta, a un certo punto, l’opinione critica di Brecht nei confronti della fotografia, che, secondo lui, al contrario del teatro, non riesce ad essere davvero “politicamente impegnata” o comunque a porsi come critica sociale al mondo contemporaneo, in quanto contenente un principio estetizzante che la spinge a ricercare il “bello”, tu cosa ne pensi?

In realtà anche Brecht non diceva il vero e lo sapeva; il dovere dell’arte è rappresentare la condizione umana per quel che è, certo, ma è comunque “universale”, altrimenti non solo non potrebbe aspirare alla categoria del bello, ma non sarebbe neppure arte, bensì cronaca, storia. Per questo è impossibile che rivesta totalmente la funzione di critica alla società contemporanea, potrà rivestire questo ruolo solo parzialmente, rappresentando i grandi problemi esistenziali, i conflitti che segnano l’uomo in quanto tale, ma a un livello universale-ontologico, non pratico-storico. Solo questo permette all’opera d’arte di essere immortale, di comunicare il suo valore anche alle generazioni future; nel suo essere universale e a-storica risiede la sua possibilità di “divenire”, di trasformarsi in significante per chi ne fruirà ma, forse, ancora non esiste.

Conosco il tuo interesse per la figura del “mago” e per la magia, vuoi parlarcene un po’?

Per Marx i grandi eventi della storia si presentano 2 volte: la prima sotto forma di tragedia, la seconda come “farsa”. Ma i teatranti non si limitano a imitare le vicende umane, bensì le ricreano in scena; il critico teatrale Brunello paragona l’artista al Demiurgo platonico, che ri-

modella, domina gli elementi – i propri “elementi” – per forgiare nuovi esseri e nuove storie. Per me i 4 elementi corrispondono a:

aria/scenografia

acqua/esecuzione musicale

terra/testo scritto (sceneggiatura e partitura musicale)

fuoco/recitazione

Da questo punto di vista, mi potrei definire un “mago” secondo ciò che era il mago per l’epoca rinascimentale, come spiegavo all’inizio: un alchimista, una persona che conosce e scopre le essenze e i segreti della natura per poterli trasformare in altro, per creare, in poche parole; ecco l’attore fa questo: crea, agisce.

Spesso interpreti il diavolo, vuoi spiegare perché e cosa simboleggia per te questo personaggio?

Il diavolo, per la mia opinione, è l’unica figura mitologica rimasta nella storia dell’Occidente, appartiene alla teologia, ma contiene anche elementi fiabeschi, popolari.

Nella storia della letteratura e del melodramma occidentale, troviamo due “rappresentanti” del diavolo: Don Giovanni e Casanova, figure da me interpretate nell’opera *La camera magica di Don Giovanni*. Ora: il primo è un personaggio demoniaco, specchio della mitica figura di Mefistofele, un vero è proprio diavolo, in quanto la sua azione sta nel *dià-ballein*, in greco, “dividere”. Come Mefistofele separa, o cerca di separare, attraverso le tentazioni, il corpo dallo spirito, promettendo al Faust di Goethe un momento di piacere indescrivibile in cambio dell’anima; così Don Giovanni separa le ierogamie, i matrimoni uniti da un vincolo sacro, utilizzando le seduzioni della carne, al solo scopo di dividere mogli e mariti. Il suo fine è quindi distruttivo e non costruttivo. Casanova, invece, è demonico-faustiano; è sedotto, non seduce, anzi meglio: seduce di quella seduzione che le donne esercitano su di lui, di

riflesso; riporta le donne alla loro vera natura libera e finisce per farle sposare a un amico.

A parte l'intelligenza, che li accomuna, i due personaggi sono simmetrici in parecchi aspetti, a partire da quello fisico: Don Giovanni è bello, nobile, ricco; Casanova è brutto, povero, non è nobile, tuttavia è più colto del primo, è più "filosofo", anche se un filosofo ermetico, seduce le donne avvertendo la loro superiorità; ciò è da me interpretato in chiave ironica, mettendo in scena Afrodite, alla quale Casanova deve pagare i "diritti d'autore" ogni qual volta seduca una ragazza, cosa che lo impoverisce sempre più, fino al punto da essere costretto a chiedere alla dea di pagare il conto della cena.

Tornando alle differenze fra i due, posso aggiungere che, pur essendo entrambi figure diaboliche, Don Giovanni subisce e odia la sua umanità, è un diavolo perfetto, che detesta anche se stesso, una creatura davvero infernale; Casanova invece è più "terrestre", anziché disprezzare la sua condizione umana, la sublima, cerca di portarla al livello più alto – o a quello più basso: ciò è materia di dibattito.

Nell'opera *Aut Aut* di Kierkegaard, troviamo un'interessante interpretazione del concetto di estetica, personificate da tre figure in parte da te menzionate: Don Giovanni, Faust e Johannes, il primo simboleggia il potere della seduzione immediata, il secondo incarna il dubbio dissolutore, il terzo – forse il più interessante – rappresenta la seduzione puramente mentale, estetica, che non arriva alla conquista, perché ciò implicherebbe la scelta, il scendere a patti con la realtà. Questo serve al filosofo per introdurre la distinzione tra vita estetica e vita etica, la seconda caratterizzata, appunto, dalla scelta, momento di passaggio dalle possibilità alla realtà, dalle forme al contenuto, dal non-essere all'essere. Come potresti commentare questa tesi, a fronte di quanto detto prima?

Il tema del confronto tra estetica ed etica è piuttosto delicato, specie se rapportato a una figura particolare come quella del diavolo. Dovremmo iniziare col definire cosa si intende per "etico", specialmente

riguardo il male, dato che il personaggio che “conosco” meglio e che incarna questo polo negativo è proprio il demonio. Prendiamo l'opera *The white people* di Arthur Machen: in essa l'autore esprime un'originale concezione del rapporto tra bene e male, tra santità e perdizione: egli sostiene che anche gli individui più perversi hanno un mondo spirituale; coloro che sono “grandi”, nel bene o nel male, abbandonano le copie terrestri imperfette e si avvicinano agli originali perfetti, mentre l'uomo comune, nella propria vita quotidiana, è spesso mediocre e quindi equidistante sia a un estremo che all'altro. Le “buone” o le “cattive” azioni, nel senso comunemente inteso non hanno nulla a che fare con le profondità spirituali cui fanno riferimento. Il male ha un'essenza positiva, in senso malvagio, ma comunque positiva. Da questo punto di vista, l'azione santa e l'atto criminale sono equiparabili, certamente opposti per il contenuto, ma simili nella “grandezza”, nell'avvicinamento alla perfezione. Detto ciò, prosegue Machen, quale può essere un esempio di male? Il gatto che inizia a parlare, i ciottoli che si ingrandiscono, questi danno l'idea di cosa sia un “peccato”: qualcosa che sovverte l'ordine naturale per come noi lo conosciamo, che va al di là delle nostre capacità intellettuali.

Certamente è raro da trovare; pochi uomini scelgono – in senso kierkegaardiano – di penetrare in così alte sfere, o in così basse, in modi consentiti o proibiti. Se i Santi sono pochi, gli autentici peccatori sono ancora meno.

Nella creazione del mio spettacolo *La camera magica di Don Giovanni*, ho studiato varie interpretazioni di Faust, tra cui quella di Salacrou e quella di Marlowe. Il primo, quando lo scienziato stipula il famoso patto col diavolo, li fa anche scambiare di natura: Faust, ormai vecchio e infelice, prende le sembianze del giovane ed energico Mefistofele e da questo momento, più l'uno invecchia, più l'altro ringiovanisce. Ecco qui un esempio chiarissimo di quanto detto prima: la trasformazione innaturale, sovrumana, come atto demoniaco. I ruoli sono completa-

mente sovvertiti in Salacrou, poiché Mefistofele acquista sempre più natura umana – e questo costituirà il suo dramma – Faust, all’opposto, diventerà sempre più spirituale.

La fine tragica della paradossale situazione viene descritta dal soliloquio finale declamato dal Doctor Faustus (ormai completamente trasformato in diavolo) di Marlowe. In preda a terribili tormenti, muore trascinato via dai diavoli verso la dannazione eterna, invocando il perdono divino. Allo stesso modo, Mefistofele viene trasportato da una folla umana inferocita che vuole linciare, mentre invoca il perdono luciferino per aver condiviso la natura dell’uomo.

La mia personale riflessione su tutto ciò è che non si può propriamente parlare di “natura diabolica” per quanto riguarda Faust, né in generale, perché essa è uno stato della volontà, che può coinvolgere sia angeli che uomini, come il mito e la tradizione biblica ci insegnano. Tutto è in divenire, a meno di non essere creature divine. Il problema principale è che non sappiamo cosa siano gli angeli, tanto meno cosa siano gli uomini.